

Registro coloquial y humor verbal en el primer acto de *Margarita, Armando y su padre* (1931): cuestiones lingüísticas y traductivas

Carlotta Paratore¹

Recibido: 17 de marzo de 2021 / Aceptado: 19 de abril de 2021

Resumen. El del humor verbal es uno de los campos más controvertidos y problemáticos a nivel traductivo/traductológico, más aún si su presencia se entrecruza con la del registro coloquial, que plantea otros desafíos en el transvase lingüístico. El primer acto de la comedia de Jardiel Poncela *Margarita, Armando y su padre* presenta ambas facetas y, por ende, se presta para una reflexión sobre las posibilidades de traducción italiana de ciertas claves humorísticas, relacionadas en muchos casos con factores diastráticos que caracterizan los personajes que llevan el peso cómico en la obra.

Palabras clave: Jardiel Poncela; *Margarita, Armando y su padre*; humor verbal; registro coloquial; traducción teatral.

[en] Colloquial Register and Verbal Humor in the First Act of *Margarita, Armando y su Padre* (1931): Linguistic and Translation Issues

Abstract. The verbal humor is one of the most controversial and problematic fields at the translation / translational level, especially when it intersects with colloquial register, which generates other challenges in the linguistic transition. The first act of Jardiel Poncela's comedy, entitled *Margarita, Armando y su padre*, presents both aspects; hence, it offers a fascinating example of reflection on the possibilities of Italian translation of some humorous keys, which are related, in many cases, to diastratic aspects that define the characters who carry the comical weight in the work.

Keywords: Jardiel Poncela; *Margarita, Armando y su padre*; verbal humor; colloquial register; theatrical translation

Sumario. 1. Introducción. 2. Registro coloquial, humor verbal y traducción. 3. Coloquialidad, humor y culturemas: algunas cuestiones traductivas. 4. Conclusiones.

Cómo citar: Paratore, C. (2021). Registro coloquial y humor verbal en el primer acto de *Margarita, Armando y su padre* (1931): cuestiones lingüísticas y traductivas. *Estudios de Traducción*, 11, 205-214.

1. Introducción

Tras el fracaso de *El cadáver del señor García* (1930)², Jardiel se puso a escribir una comedia que tuviera los ingredientes necesarios para triunfar en las taquillas³; fue con este propósito que el autor dio vida a *Margarita, Armando y su padre*, comedia humorística en cuatro actos “inspirada en los personajes de *La dama de las Camelias*, de Alexandre Dumas, transplantados a la vida contemporánea y sujetos a la rutina de la convivencia diaria”, tema que le ofrecía a Jardiel la oportunidad de adoptar esa “perspectiva desmitificadora que cultivaría a lo largo de su trayectoria teatral” (Vilches de Frutos y Dougherty, 1997: 183). El dramaturgo consiguió lograr el éxito que iba persiguiendo, aun confesando sin rodeos que su obra no era “la comedia magnífica” que había considerado la crítica,

¹ Università degli Studi Roma Tre
carlotta.paratore@uniroma3.it
<https://orcid.org/0000-0003-1976-8450>

² La segunda obra de Jardiel compuesta sin la colaboración de Serafín Adame, con el que, desde 1916, había compuesto varias piezas “en alguna ocasión estrenadas o publicadas”, hasta “el inevitable ‘divorcio’” de 1926, año en el que el autor “cede los 49 manuscritos de obras aún no estrenadas y se propone hacer ‘otra cosa’ en el mundo de la escena” (Paco, 1993: 109).

³ Según el mismo autor, para lograrlo todo consistía en “seguir las pautas escénicas que siguen los tontos específicos de las comedias ‘honradas’ y [...] no permitirse la menor *boutade* ni el más pequeño escorzo [...] en construir una comedia de tema simpático y sentimental, que interese a todo el mundo, que tenga gracia y un cierto perfume sexual, y que se desarrolle vulgarmente: comenzando con escenas episódicas, exponiendo el asunto en el primer acto [...] con un segundo acto de nudo, en el que se amalgamen lo serio y lo cómico, como dicen los analfabetos, y que, a poder ser, concluya en una escena emocionante, inesperadamente seguida de un breve rasgo burlesco, con un tercer acto de desenlace natural. Todo consiste en hacer una comedia verosímil [...] en la que hasta el menor incidente esté sujeto a lo que la gente llama lógica” (Jardiel Poncela, 1960: 301-302).

porque no era “sincera”, sino que estaba “hecha a fuerza de habilidad y oficio” (Jardiel Poncela, 1960: 305), una comedia “fácil” que le servía a su autor “para ganar dinero y consideración teatral” (305) en un momento en el que necesitaba imponerse en la escena madrileña contemporánea.

La acción del primer acto se desarrolla en plena noche en casa de Margarita, una “entretenida de fama”, como apunta Jardiel (1960: 309); en escena se encuentran Lolita, una doncella de servicio, Julia, ama de llaves y confidente, y Román, el sereno de la calle, con el que Julia mantiene una especie de relación clandestina y que se caracteriza por ser un gorrón aprovechado. En ausencia de la dueña, Román se ha colado en la casa para pasar la noche con Julia, pero la paz se rompe con la llegada de Flora y Antoñito, los novios pendencieros, lo que le obliga al sereno a dejar el “confort cuando más se lo pide a uno el cuerpo” (Jardiel Poncela, 1960: 311). Según se desarrolla la acción van llegando los demás personajes que intervienen en el acto inicial, es decir, la protagonista, acompañada por Luz y Maruja, otras tanguistas, y unos hombres de clase medio-alta con los que las mujeres mantienen una relación de promiscua amistad; entre estos se encuentra el apodado Pamplinas⁴, “un caballero de cincuenta años; elegante, muy corrido, corridísimo, casi galopado” (Jardiel Poncela, 1960: 318). La llegada de Armando da lugar al desenlace del acto: Armando es un muchacho elegante y distinguido que se ha enamorado platónicamente de Margarita, lo que desencadena una especie de juego de las partes, puesto que los nombres de los dos protagonistas evocan los de los amantes del drama de Dumas:

MARGARITA. [...] Él, Armando. Yo, Margarita. Él, enamorado e ingenuo. Yo... ¡pero para qué te voy a decir a ti lo que soy yo! Conocerle, hablarle, ¿no es resucitar la historia de “La dama de las camelias”? El buen muchacho y la cortesana... la pasión arrolladora que surge... El padre de él que se opone a los amores [...] ¿no es divertido? (Jardiel Poncela, 1960: 323-324)

Al ver en casa de Margarita a Pamplinas, Armando se entera de que se trata de su padre, lo que le provoca un gran disgusto. Lo consuela Margarita, quien le asegura que entre ellos nunca ha habido nada y que él tiene una relación con Luz.

El segundo acto empieza *in medias res* en una “casita en el campo”, en la que Armando y Margarita se han retirado para vivir su historia de amor en plena libertad. Sin embargo, Pamplinas aparece en aquel *locus amoenus* para disuadir a su hijo de seguir su relación, aunque sin éxito; la solución que se le ocurre, entonces, estriba en hacer lo contrario de lo que se esperaría: facilitarle la unión a los amantes para que acaben detestándose, porque “el fin de la vida es conseguir la felicidad, y cuando la felicidad es conseguida [...] sólo nos esforzamos en perderla” (Jardiel Poncela, 1960: 349). El plan de Pamplinas funciona, tanto que en el tercer acto los enamorados ya no se soportan y su idilio se convierte en broncas y aburrimiento; al final de la acción, de hecho, los dos se dejan.

En el cuarto acto se representa el encuentro casual entre Margarita y Armando al cabo del tiempo: él se ha casado con una chica respetable, ella sigue haciendo su vida, y a pesar de que el encuentro vuelve a despertar antiguas emociones en los viejos amantes, al final de la comedia los dos se separan ya para siempre.

2. Registro coloquial, humor verbal y traducción

Como indicó la crítica, amén de reflejar la habilidad de Jardiel en el manejo de “la estructura de la comedia burguesa sentimental” (Conde Guerri, 1993: 91) *Margarita, Armando y su padre* “podría entrar en el grupo de las parodias” (Escudero, 1981: 75), aunque se trata de un tipo de parodia “mitigado, en cuanto que no es la imitación de una época, sino el reflejo de ella” (Ariza Viguera, 1974: 69); sin embargo, cabe señalar que es en el acto I donde se concentra la índole cómica de la pieza, puesto que en los siguientes el tono, en realidad, se hace más serio y las salidas humorísticas se reducen drásticamente. Como ocurrirá en otras comedias de Jardiel, de hecho, el carácter brillante del acto inicial se debe también a la presencia de personajes de clase baja, cuya manera de expresarse se caracteriza por el uso de un registro coloquial⁵; además, en la obra la ambigüedad de las circunstancias de la acción y de muchos personajes amplifica aún más esta tendencia, dando lugar a diálogos alusivos repletos de dobles sen-

⁴ Cabría plantearse la cuestión de la eventual traducción del apodo de Pamplinas que, como sustantivo, en el lenguaje coloquial es sinónimo de ‘tontería’ y ‘zalamería’. La ridiculización de su mote es objeto de un comentario por parte del mismo personaje; cuando Antoñito se ofende porque Flora acaba de llamarlo “Gato Félix”, Pamplinas comenta: “A mí, que soy senador y he sido ministro dos veces, me llama mi novia Pamplinas, y si no me lo pongo en las tarjetas es por miedo a que me contrate la Metro Goldwyn” (Jardiel Poncela, 1960: 320). Atendiendo a la clasificación de Molina (2006: 82), el caso podría enmarcarse dentro de la categoría de problemas de traducción relativos a la “cultura lingüística”, en los que la estudiosa incluye los “nombres propios con significado adicional”.

⁵ Piénsese en el acto I (o prólogo, como lo define Jardiel) de *Eloísa está debajo de un almendro*, que se desarrolla en un cine de barrio en el que se encuentra una humanidad variopinta procedente de la clase popular. Como afirma Conde Guerri en su introducción a la comedia, “En el momento en el que las luces del ficticio cinematógrafo se oscurecen, empieza realmente *Eloísa*” (Jardiel Poncela, 2011: 20), así que dicho “prólogo se muestra [...] como un período dramático compacto, incluido en la estructura global de la obra, pero dotado de vida propia” (20). Es lo que, de alguna manera, parece destacarse al comparar el I acto de *Margarita* con los siguientes, en los que se asiste a un cambio de ambientación y de foco, que se va centrando cada vez más en la pareja protagonista, dejando de lado a personajes y diálogos sainetescos a medida que avanza la acción.

tidos⁶. Por las razones expuestas, nos hemos decantado por analizar los casos procedentes del acto I que, amén de ser interesantes a nivel lingüístico, también plantean cuestiones traductivas de cierta relevancia, excluyendo las secuencias menos problemáticas.

En el primer ejemplo que proponemos asistimos a una conversación entre Julia y Román; según se ha dicho, el tono del diálogo es alusivo y abundan los dobles sentidos:

- ROMÁN. [...] ¡También tu señorita no sé qué tiene que hacer en casa a las cuatro de la mañana! Se podía haber esperado a las seis y...
- JULIA. No es mi señorita la que viene.
- ROMÁN. Pues, ¿quién es?
- JULIA. Flora, la “sentimental”. Y... ¡su novio!...
- ROMÁN. ¡Ahí va! Entonces es que han acabao otra vez y están de bronca.
- JULIA. Seguro. Y se meterán aquí, como siempre que dicen que han acabao, pa tirarse cacharros con toda libertá y pa que luego los arregle mi señorita.
- ROMÁN. ¿A los cacharros?
- JULIA. A ellos. Los cacharros los dejan que no tienen arreglo.
- ROMÁN. Pues tampoco ellos lo debían tener.
- JULIA. ¿Por qué?
- ROMÁN. Porque están como dos cacharros.
- JULIA. Bueno; déjate de bromas y lárgate.
- ROMÁN. [...] Oye, una curiosidad... La Flora y su novio, ¿cuántas veces se pelearán al cabo del mes?
- JULIA. Unas treinta y ocho, calculo yo.
- ROMÁN. ¡Pobrecillos! Los veo casaos.
- JULIA. Eres un vengativo, Román.
- ROMÁN. No me digas eso, que me desilusionas.
- JULIA. ¿De veras? ¿Y qué quieres, entonces, que te regale el oído?
- ROMÁN. El oído te puede hacer falta. Regálame los pendientes (Jardiel Poncela, 1960: 311)

Flora y Antoñito están a punto de presentarse en casa de Margarita, lo que, como comenta Julia, tienen por costumbre cuando están regañados; además, cada vez que esto ocurre los dos empiezan a tirarse todo objeto que encuentren en la casa, haciéndolo pedazos⁷. En este fragmento el término *cacharros* parece emplearse con una doble acepción: en las partes de Julia, el sentido de la palabra es literal, siendo sinónimo de “vasija”, “recipiente”, mientras que en la salida de Román (“Porque están como dos cacharros”) el sustantivo adquiere una acepción coloquial, es decir, la de “Aparato viejo o que funciona mal” (DRAE). A raíz de lo expuesto, cabe encontrar una solución capaz de mantener la repetición y la dilogía⁸:

- ROMÁN. Accidenti! Si vede che hanno rotto di nuovo e giù a litigare!
- JULIA. Sicuro. E ora si piizzeranno qui per tirarsi i piatti in tutta libertà, come ogni volta che dicono di aver rotto; così poi tocca alla padrona rimettere insieme i cocci.
- ROMÁN. Con la colla?
- JULIA. Mi riferisco a loro due. Per i piatti di solito non c'è rimedio.
- ROMÁN. Che ingiustizia...
- JULIA. Che vuoi dire?
- ROMÁN. Che chi rompe paga e i cocci sono suoi.

Una posibilidad podría ser la de emplear la frase proverbial italiana *chi rompe paga e i cocci sono suoi* (además, en castellano la equivalencia de la expresión es casi total), que bien se conecta con la traducción de *cacharros* por *cocci* en la parte de Julia, en la que la solución “rimettere insieme i cocci” se presta para la doble interpretación, ya que se trata de una expresión figurada cuyo sentido es el de “reconciliar”, “arreglar una situación desesperada”. Natu-

⁶ Lo mismo ocurre, por ejemplo, en *Los ladrones somos gente honrada*, comedia en la que la informalidad del registro (como en este caso) tiene que ver con el nivel sociolingüístico de los protagonistas y con el ambiente delincuenciales y marginal del que provienen. Los fenómenos que apuntan a reproducir la coloquialidad del habla de los personajes en dicha comedia son esencialmente los mismos en *Margarita* y en las demás piezas de Jardiel que se caracterizan por la presencia del registro coloquial: “la relajación de consonante implosiva interior, la pérdida de consonante implosiva en posición final, el bisílabo que se convierte en monosílabo por apócope, la pérdida de la /d/ intervocálica, el uso impropio de los tiempos verbales y el empleo de la denominada sintaxis coloquial” (Paratore, 2019: 93-94). Gallud Jardiel (2011: 163) señala que los vulgarismos aparecen en el teatro de Jardiel “cuando se nos presenta a un personaje de baja extracción social y escasa cultura”, aunque “tales vulgarismos cumplen solo una función caracterizadora. No se usan para elaborar chistes, como en el astracán, ni siquiera como sátira social de las clases populares, algo habitual en el sainete”.

⁷ Por otro lado, “En cuanto a las acciones sobre objetos” en las comedias de Jardiel, estas se traducen “principalmente en tirarlos o romperlos”. Más concretamente, “en cuanto a platos, estatuillas, jarrones y otros objetos de decoración, se rompen en muchas obras” (Gallud Jardiel, 2011: 181).

⁸ En palabras de Sánchez Castro (2006: 175), entendemos por dilogía “El hacer coincidir los dos sentidos de una palabra en un mismo enunciado o entrecruzarlos en un parlamento para generar una ambigüedad que derive en una previsible confusión y posterior equívoco”; este recurso, “presente en el teatro cómico desde sus orígenes” representa “una de las apoyaturas más recurrentes en Jardiel para mover la risa del espectador” y “forma parte del bagaje tradicional que ha heredado [...] y que tan acertadamente sabe conjugar con su humor más novedoso”.

ralmente, el inevitable alejamiento del texto fuente tendría el objetivo de recrear un mecanismo similar, favoreciendo la recepción de la intención irónica, puesto que una traducción más fiel de este intercambio sería ineficaz.

La segunda cuestión que plantea el fragmento tiene que ver con la traducción de la locución verbal coloquial *regalar a alguien el oído*, es decir, “lisonjear, adular a alguien”, cuya interpretación literal le sirve a Román para intentar sacar provecho de la situación. Resulta evidente que también en este caso no podemos decantarnos por la fidelidad al prototexto:

JULIA. Sei un vengativo, Román.
 ROMÁN. Non dire così, che ci resto male.
 JULIA. Sul serio? E quindi che vuoi? Che ti regali il mio cuore?
 ROMÁN. Quello potrebbe servirti. Regalami gli orecchini.

Aprovechando también en la versión italiana el sentido literal del verbo *regalar*, se puede llegar a una solución parcialmente satisfactoria, en la que, como se ve, se echa mano del sentido figurado de *regalare* como sinónimo de “conceder”, “entregar(se)”; cabe decir, sin embargo, que de esta manera se neutraliza la relación entre “el oído” y “los pendientes” que, con toda probabilidad, está presente en el TO y que posiblemente remita a la vestimenta de los actores y sus complementos.

Julia y Román siguen picándose mientras el sereno se arregla para salir a la calle, sin perder ocasión, de paso, para conseguir un cigarrillo o algo de comer. Además, Román comenta con su actitud pícaro lo provechosa que es su profesión, aún más cuando se vigilan casas de personas de dudosa moralidad:

JULIA. Y ahora, el pitillo... (*Le enciende el pitillo*) ¡Y quéjate!
 ROMÁN. No. Si no me quejo. Después de todo y bien mirao, este oficio está siendo mi paraíso y tú mi Angel de la Guarda. Porque es verdad que entre las tres calles sólo reúno cinco casas, ¡pero vaya casas chipén, Julia, que registras las cinco de arriba abajo y no encuentras una persona decente ni por chamba! [...] Donde no viven tanguistas viven verdaderas damas, así como tu señorita, que yo las llamo “la aristocracia del film”, porque no cantan ni bailan, sino que tienen amistad con un señor de Bilbao. Y como además del de Bilbao siempre conocen algún otro de Logroño o de Zaragoza, y todos dan propinas fastuosas, pues es hincharse.
 JULIA. Como que tú ya tienes gato.
 ROMÁN. Y estoy camino de tener tigre.
 [...]
 JULIA. ¡Ya suben! ¡Hala, lárgate! ¿Vendrás mañana?
 ROMÁN. Es no conocerme... (*Iniciando el mutis.*) Oye, a propósito..., echa un vistazo al comedor al salir. Porque si hubiera una medianoche pa tomármela a media tarde...
 JULIA. Chico... ¿Sabes que pides más que un húngaro? (Jardiel Poncela, 1960: 313-314)

Julia, entonces, reprocha al sereno utilizando la expresión “tener gato”, posible abreviación de *tener gatos en la barriga* (*avere un secondo fine* en italiano); una vez más, el carácter alusivo de la respuesta de Román se manifiesta mediante un mecanismo de falsa interpretación del enunciado, con una función irónica e intensificadora. A pesar de que se produce una pérdida de la fuerza gráfica de la expresión española, y del juego de imágenes que remiten a la esfera animal, una posibilidad de traducción puede ser la siguiente:

JULIA. Hai sempre un doppio fine.
 ROMÁN. Anche triplo, se è per questo.

Se trata de una versión que apunta sobre todo a conservar la función enfática ya señalada y la ironía complacida de la réplica del sereno. Parecen más problemáticas, aunque provechosas, soluciones que aspiren al mantenimiento del mismo ámbito semántico; en este sentido se podría considerar el valor figurado de términos como *lince*, *volpe*, *volpone*, *avvoltoio*, *faina* y similares, que remiten a la astucia, a la avidez de un individuo, con soluciones como:

JULIA. Sei il solito volpone...
 ROMÁN. Se è per questo, sto studiando per diventare una faina.

En cierta medida, esta opción no solo permite mantener el sentido global del intercambio, sino también el carácter creativo e ingenioso de la expresión (“Y estoy camino de tener tigre”), que no resulta lexicalizada, teniendo en cuenta que la experimentación lingüística (encaminada, entre otras cosas, a rehuir los clichés y a burlarse de ellos) es uno de los rasgos que más se aprecian en el planteamiento del diálogo cómico en Jardiel, en el que repercute su sentido de lo lúdico⁹.

⁹ Que, como señala Alás-Brun (1995: 61), “es un componente más de la deshumanización del arte, según Ortega”.

La segunda cuestión que se plantea en esta secuencia es la representada por el juego lingüístico entre “medianoche” y “media tarde”, en el que el primer término indica un “bollo pequeño partido [...] en dos mitades, entre las que se coloca una loncha de jamón, queso, etc.” (DRAE). En definitiva, se trata de un *realia* etnográfico que remite a la gastronomía local, tanto que la traducción ofrecida por el diccionario es la muy general de “panino semidulce” (Arqués y Padoan 2012: s.v.). Una vez que hayamos comprobado la inexistencia de equivalencias funcionales, la única manera de vehicular el humor verbal es la de acudir a la adaptación, lo que nos deja cierta libertad de transposición; cabe decir que nuestro idioma tendría a disposición un sinfín de nombres de recetas que se prestarían para crear un doble sentido, que descartamos por estar vinculadas a nuestra cultura culinaria, lo que provocaría un desajuste excesivo. A raíz de lo dicho, proponemos tres soluciones diferentes; la primera apunta a una mayor fidelidad al texto fuente:

ROMÁN. [...] Perché se ci fosse un mezzo panino da mangiare alla mezza...

En este caso, el mecanismo anafórico “medianoche” / “media tarde” de alguna forma se mantiene gracias a la identidad fonética entre el adjetivo italiano “mezzo” y el sustantivo “mezza”, que indica la media hora después de las doce. La segunda opción se basa únicamente en el juego fonético provocado por la rima imperfecta *-aggio /-iggio*:

ROMÁN. [...] Perché se ci fosse un pezzo di formaggio da mangiare al pomeriggio...

Solución en la que cambia radicalmente la naturaleza de la referencia original (la “medianoche” se convierte en un trozo de “formaggio”, es decir, de queso) aunque no se distorsiona el sentido de la segunda parte del enunciado (“media tarde” / “pomeriggio”). La tercera propuesta se aleja más del prototexto, sobre todo desde el punto de vista semántico, aunque el efecto que se obtiene, en definitiva, se puede considerar análogo:

ROMÁN. [...] Perché se ci fosse un toast da mangiare testé...

Sin embargo, en este caso, cabe considerar una posible contraindicación, es decir, la que conllevaría el uso del adverbio *testé* (utilizado como sinónimo de “ahora mismo”), de uso culto y literario, que podría chocar con el nivel sociolingüístico del sereno, que como ya sabemos emplea un registro constantemente informal.

Consideramos que la primera opción es la que mejor reproduce la informalidad dominante del registro y las intenciones del personaje; piénsese, por ejemplo, en el uso aparentemente atenuante que expresaría el adjetivo italiano “mezzo”, atenuación que en este caso, más que con el principio de cortesía verbal, se relacionaría con la actitud oportunista del sereno, con las estrategias pragmático-comunicativas con las que intenta obtener lo deseado.

Como anuncia la presentación de la pareja, la entrada de Flora y Antoñito nos muestra a los dos peleando; la disputa se debe a la inmoralidad de la profesión de la novia, que da pie a que el tono del diálogo siga siendo alusivo: ella es una chica de alterne, lo que le provoca a su novio cierto disgusto:

ANTOÑITO. Y júguese usted la herencia y el porvenir, ¡porque la familia le mira a uno ya como si fuera un asesino de Chicago! ¡Y vaya a diario al “cabaret”! ¡Y aguante usted que ella alterne, que no sé por qué llaman alternar a una cosa que es hacer siempre lo mismo! ¡Y gástese usted todas las noches dieciocho pesetas en bebidas diferentes [...] para que al cabo de la velada [...] le diga a usted la niña: “Vete a casa a dormir, que yo he quedado citada en Los Burgaleses con unos ingenieros de minas.”

FLORA. ¡Mentira! [...] Porque los que me habían citado hoy eran unos arquitectos.

ANTOÑITO. (*Levantándose otra vez y aplastándola con varios kilos de desprecio.*) Las he conocido idiotas, pero como tú, ni organizando un concurso...

FLORA. [...] ¿Sabes lo que me basta hacer a mí para que los hombres caigan a docenas a mis pies?

ANTOÑITO. Ponerles la zancadilla.

FLORA. ¡Decirles que he acabado contigo, para que lo sepas! Que estás siendo mi ruina.

ANTOÑITO. Jajá.

FLORA. Sin jajá ni nada. ¡Pues así que no podía yo vivir como una reina y llevar un tren de lujo!

ANTOÑITO. Un mixto y gracias. (Jardiel Poncela, 1960: 316)

Es evidente que en este caso no podemos emplear el equivalente semántico más próximo de *alternar* en italiano, esto es, *fare l'entraîneuse*, porque se neutralizaría el efecto del doble nivel de significado presente en la salida sarcástica de Antoñito, en la que se echa mano de la oposición entre la acepción estándar del verbo *alternar* (“variar”) y la que remite, con referencia a una mujer que trabaja en locales nocturnos, al “Tratar con los clientes para estimularlos a hacer gasto en su compañía” (DRAE). Esto conlleva la necesidad de una reelaboración considerable o, mejor dicho, de una operación de parcial recreación, que se puede realizar a través de diferentes opciones traductoras. La primera parece más conforme al mecanismo del TO, lo que, en cierta medida, nos lleva a considerarla más adecuada:

ANTOÑITO. Passi che fa l'accompagnatrice, che poi non capisco perché si chiami "accompagnatrice" una che i clienti non li porta da nessuna parte!

Aquí se aprovecharía el sentido alusivo de la palabra *accompagnatrice* y la acepción estándar del verbo *accompagnare*, es decir, la de "escortar, seguir a una persona, ir con alguien a algún lugar". Como en el TO, entonces, habría un choque, puesto que el nombre de la profesión trae a la memoria, por extensión, algo que desentona con su esencia. De todas formas, también a partir de términos totalmente distintos se puede llegar a soluciones eficaces, aunque con una desviación del sentido general de la aseveración del personaje:

ANTOÑITO. Passi quel suo fare da donna fatale... Che poi il colpo fatale lo farà venire a me!

ANTOÑITO. Passi che fa la cascamorta con chiunque... Che poi chi cascherà in terra morto per colpa sua sarò io!

Como se ve, en ambos casos se acude a la doble posibilidad de interpretación de términos como *fatale*, sinónimo de "irresistible" y "mortal", y del sustantivo *cascamorta*, de uso coloquial e irónico, cuyo significado es el de "galantear"; la disyunción de las dos partes de la palabra compuesta puede facilitar una provechosa interpretación literal dando lugar, como en el caso anterior, a una puntualización sarcástica y amargada que bien se adapta al estado de ánimo del personaje. En último lugar, también la dicotomía *dolce / amaro* puede ser rentable para ofrecer una versión eficaz:

ANTOÑITO. Passi che fa la dolce con tutti... Che amarezza! / E poi chi si amareggia sono io! / E poi chi resta con l'amaro in bocca sono io!

El mecanismo no sería tan distinto con respecto a las soluciones precedentes; en definitiva se trata de otra variación sobre el mismo tema, el del resentimiento de Antoñito que, sin embargo, no le impide apostillar cada comentario con sus ocurrencias.

Esta tendencia se manifiesta también en la última parte del fragmento, en la que se sigue haciendo hincapié en la falsa interpretación del enunciado; Flora se queja de lo poco ventajosa que es su relación con Antoñito, afirmando que si hubiera elegido otro pretendiente, ahora viviría en el bienestar y llevaría "un tren de lujo", es decir, un tren (o nivel) de vida acomodado. La expresión figurada usada por Flora le ofrece la ocasión a Antoñito de cerrar otra vez el intercambio de manera irónica, ya que su interpretación literal del sustantivo *tren* ("Un mixto y gracias")¹⁰ resta valor a las afirmaciones de la novia. Se trata de otro caso en el que sobresale enseguida la imposibilidad de la adherencia al prototexto, aunque la expresión figurada italiana equivalente podría proporcionar algún escape; de hecho, se podría acudir a la locución "tenore di vita", aludiendo a los demás significados del sustantivo *tenore*, sobre todo el que se refiere a la esfera musical. En este sentido, la falsa oposición *tenore / mezzo soprano* podría provocar un efecto análogo, debiéndose interpretar el adjetivo italiano *mezzo* en su acepción de 'casi completo'.

Una vez más, sin embargo, un alejamiento del texto original parece prestarse para la creación de versiones en las que, quizás, el efecto humorístico sea más inmediato. En la primera propuesta es la contraposición entre la locución *darsi un tono* ('darse importancia') y el adjetivo *stonata* en su acepción coloquial de 'aturdida' lo que podría vehicular una intención comunicativa parecida, manteniendo la actitud desdeñosa del muchacho:

FLORA. Piantala di ridere! A quest'ora potevo vivere come una regina e darmi un tono!

ANTOÑITO. A me, più che altro, sembri stonata.

La segunda propuesta es más atrevida, porque se basaría en una expresión coloquial cuyo sentido, en realidad, no encaja totalmente con la naturaleza de la profesión de Flora y que, además, es algo ofensiva:

FLORA. Piantala di ridere! A quest'ora potevo vivere come una regina e fare la bella vita!

ANTOÑITO. Al limite, "la vita" e basta...

Se trata de una solución cuya oposición se basa en las locuciones *fare la bella vita*, es decir, tener un nivel de vida alto, y *fare la vita*, expresión eufemística que significa "ejercer la prostitución"; pese a que la desviación es notable, creemos que esta versión merece consideración por su capacidad más elevada de recepción, especialmente en una traducción pensada para la representación.

La riña entre los enamorados se interrumpe con la llegada de los demás personajes presentes en el acto I: Margarita, que intenta apaciguar a los novios, Luz y Maruja, Pamplinas, Landaluce, Ceferino y Orgaz, los acompañantes de las muchachas. Los hombres toman partido por Antoñito, mientras que las mujeres por Flora:

¹⁰ Un tren mixto, según indica el DRAE, es un "tren que conduce viajeros y mercancías".

MARGARITA. (*Llevándose a Flora al diván, detrás de cuyo respaldo queda Julia, seguida de Luz y Maruja.*) Vamos, criatura, ven aquí... ¿Qué ha ocurrido otra vez? ¿Habéis roto?

JULIA. Cacharros es lo que han roto.

[...]

MARUJA. (*Echando una mirada asesina sobre Antoñito.*) ¡Peste de hombres! ¡Les podían ir dando morcilla a todos!

LUZ. A los hombres les das morcilla y los nutres... (Jardiel Poncela, 1960: 319)

Es bastante evidente que el doble nivel de interpretación aquí se apoya en la expresión coloquial *que me, te, le, etc., den morcilla*, usada “para expresar vehementemente rechazo, desprecio o desinterés hacia la persona o cosa aludidas” (DRAE), y cuyos equivalentes en italiano son expresiones imprecativas como *andare a quel paese, all’inferno, a farsi friggere* y similares. El mecanismo polisémico se activa en la respuesta de Luz, una vez más mediante la falsa interpretación, puesto que la mujer usa la locución verbal *dar morcilla* en el sentido más literal de “matar con morcilla envenenada”, es decir, con un “trozo de carne envenenada usado para matar perros” (DRAE). El juego de palabras quiere aludir al hecho de que los hombres no se dejan mellar por nada y que siempre salen con la suya¹¹.

Desde el punto de vista traductor, si bien el caso no presente problemas de interpretación, se plantean algunas cuestiones, debido a la falta de correspondencias formales de las expresiones españolas en italiano; como en los ejemplos ya analizados, aquí las posibilidades son múltiples y pueden aprovechar los distintos niveles de interpretación que ofrecen los equivalentes de la expresión usada por Maruja:

MARUJA. (*Lanciando un’occhiata assassina ad Antoñito.*) Maledetti uomini! Bisognerebbe mandarli tutti a farsi benedire!

LUZ. Gli uomini li mandi a farsi benedire e tornano santi/ e li fanno santi...

MARUJA. (*Lanciando un’occhiata assassina ad Antoñito.*) Maledetti uomini! Bisognerebbe mandarli tutti a quel paese!

LUZ. Un uomo lo mandi a quel paese e quando arriva lo fanno sindaco...

Como se ve, en ambos casos se echa mano de la falsa interpretación, como en el prototexto, para remitir a la misma idea, la de la imperturbabilidad de los hombres y de su innata capacidad de invertir las situaciones en su favor. Naturalmente, la respuesta de Luz conlleva también una intención intensificadora y un sentido hiperbólico, que mantenemos mediante una oposición que se basa en la amplificación de la primera imagen (*mandare qualcuno a farsi benedire > fare santo / santificare qualcuno y mandare qualcuno a quel paese > fare il/diventarne sindaco*).

3. Coloquialidad, humor y culturemas: algunas cuestiones traductivas

En último lugar, parece interesante detenerse en los elementos culturales que aparecen en el primer acto de la comedia, cuya presencia plantea algunos interrogantes. Los elementos a los que aludimos se relacionan con fenómenos propios de la época en la que se desarrolla la acción, en algunos casos contribuyen a la creación de efectos cómicos y confieren un carácter local al diálogo, siendo a veces de dudosa interpretación. Además, los *realias* pueden relacionarse con la informalidad predominante del registro empleado por la variopinta humanidad constituida por los tipos que aparecen en el I acto de *Margarita*.

El primer caso seleccionado resulta de particular interés, por estar vinculado al mecanismo humorístico:

ROMÁN. [...] Oye, entonces mira a ver si hay por ahí una cajetilla de “egicios”.

JULIA. (*Mirando en la mesita.*) Hoy no hay “egicios”; si te hacen “adulas”...

ROMÁN. Me hacen; ya conoces mi lema: “adula y vencerás”...

JULIA. Ya, ya sé que no eres más que un cobista. (Jardiel Poncela, 1960: 312)

¹¹ Posiblemente sea algo atrevida, aunque sugerente, una interpretación metateatral de la respuesta de Luz, puesto que el sustantivo *morcilla* en el lenguaje coloquial puede ser sinónimo de “palabra o frase improvisada que añade un actor” (DRAE), es decir, una *batutta a soggetto* en italiano. Atendiendo a esta interpretación, la afirmación de Luz aludiría a la capacidad del buen actor de sacar provecho de la improvisación. Por otro lado, no sería la primera vez que se detecta una posible alusión metateatral en las comedias del autor; véase el caso de las posibilidades de interpretación de la palabra *reparto* en *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (Paratore, 2018: 320).

Como ya sabemos, las conversaciones entre Julia y Román tienen un tono constantemente alusivo, también porque el sereno no deja de aprovechar cada ocasión para gorronear algo, en este caso de fumar. Después de manifestar su preferencia por los “egicios”, Román debe conformarse con las “adulas” que le propone Julia¹²; el sereno no desprecia la oferta, que enciende la mecha para que –de paso– pueda cerrar la secuencia con su habitual osadía, expresando sin pudor su falta de moral citando el lema “adula y vencerás”.

En cuanto a las “adulas”, creemos que puede tratarse de una deformación de *Abdullah*, antigua marca de tabaco y cigarrillos. Estaríamos, pues, frente a un problema con varias facetas: la imposibilidad de la sustitución de la marca mencionada con otra más actual, lo que provocaría un desajuste cronológico, la inviabilidad de la neutralización de la referencia, es decir, de su traducción con una solución general como *cigarette*, porque el nombre del producto da pie al humor verbal, el problema que plantearía la búsqueda de una marca internacional de tabaco que el lector / espectador italiano pueda identificar con facilidad sin provocar estridencias, y cuyo nombre sea capaz de generar algún efecto de comicidad lingüística¹³.

La llave quizás estriba en una solución de compromiso, que combine la generalización y un mecanismo de amplificación en la traducción italiana:

ROMÁN. [...] Senti, guarda un po' se da quelle parti trovi un buon sigaro.
 JULIA. (*Controlla cosa c'è sul tavolino.*) Oggi niente sigari; solo sigarette senza filtro, se ti vanno bene...
 ROMÁN. Vanno bene; d'altronde lo sai che non ho filtri...
 JULIA. Lo so eccome! Sei uno svergognato.

Se trata de una reelaboración consistente del TO que, sin embargo, nos ofrece la oportunidad de salir del apuro mediante la traducción de “egicios” por “sigaro” (*puro* en español) que, a su vez, se contrapone a los cigarrillos sin filtro (“Oggi niente sigari; solo sigarette senza filtro”) que funcionan como gancho para Román al emplear la expresión *non avere filtri* (es decir, “no tener pelos en la lengua”, “ser extremadamente espontáneos”) cuyo sentido bien se adapta, en el fondo, a las características del sereno. Claro está que si nos decantamos por un tipo de solución como esta tenemos que adaptar también la traducción de la frase final de Julia (“Ya, ya sé que no eres más que un cobista”) a fin de que se armonice con la nueva versión.

El segundo ejemplo que presentamos tiene que ver con la alusión a un lugar real del Madrid de aquellos años, mencionado por Antoñito durante su pelea con Flora en uno de los fragmentos ya analizados:

ANTOÑITO. [...] ¡Y gástese usted todas las noches dieciocho pesetas en bebidas diferentes [...] para que al cabo de la velada [...] le diga a usted la niña: “Vete a casa a dormir, que yo he quedado citada en Los Burgaleses con unos ingenieros de minas.”

Aunque el caso no plantee particulares problemas de transposición, puesto que la neutralización puede ser una solución más que viable, cabe detenerse en el valor, quizás metafórico, del *culturema*; como indica Ricci (2009: 163), “Los Burgaleses” fue el nombre de un restaurante de la capital española que formó parte, junto con otros, de los lugares emblemáticos en los que se reunían los intelectuales bohemios “entre el segundo y cuarto lustro del siglo pasado” (163). Dado el carácter evocador del *realia*, consideramos que la generalización sería más adecuada en una traducción para la escena, mientras que en una edición italiana de la pieza quizás sea más correcto optar por una conservación de la referencia cultural, echando mano de la nota explicativa¹⁴.

El tercer caso digno de atención se encuentra en un rápido intercambio entre Ceferino y Maruja; el hombre intenta abordar a la muchacha, que está sentada en el sofá, pero ella lo trata con absoluta indiferencia y fastidio:

CEFERINO. (*Abandonando a Landaluce, con quien estaba, y dirigiéndose al diván donde están Maruja y Flora. A Maruja, sentándose a su lado.*) ¿Se aburre usted?
 MARUJA. Por no variar.
 CEFERINO. ¿Cómo se llama usted?
 MARUJA. Creo que Maruja.
 CEFERINO. ¿De dónde es usted?
 MARUJA. Del mundo.

¹² Nótese el uso coloquial de la lengua, que aquí se manifiesta mediante el empleo del verbo *hacer* con función intransitiva como sinónimo de “ape-tecer”.

¹³ Además, cabe tener presente que la referencia a las “adulas” vuelve a aparecer en otro fragmento del acto I. Cuando Román alude a la indecencia de Margarita, Julia lo pone en su sitio porque no quiere que se le falte al respeto a su dueña; el sereno entonces se justifica del siguiente modo: “¿Pero ofenderla yo cuando me estoy fumando sus “adulas”?” (Jardiel Poncela, 1960: 314).

¹⁴ En cuanto a las estrategias de traducción de *culturemas*, sin embargo, Liverani y Carmignani (2010: 114) recuerdan que “la influencia ejercida por el comitente” puede manifestarse en la adopción de “determinadas estrategias traductivas en función de su público, estrategias que, por ejemplo, excluyen a menudo el uso de las notas, acusadas, no sin motivo, de interrumpir el flujo de la narración. La mayor o menor visibilidad de la cultura del texto de partida en el texto de llegada es rara vez reservada a la decisión del traductor, que difícilmente trabaja en una edición dirigida a una única tipología de lectores y, por lo general, se ve obligado a complacer no tanto al experto sino al profano, numéricamente mucho más fuerte, máxime dentro de la realidad editorial de Italia, país situado entre los últimos de Europa en consumo de libros”.

CEFERINO. ¿Tiene novio?
 MARUJA. ¿Me vas a empadronar? Mira, deja el Ripalda y trae dos pesetas. (Jardiel Poncela, 1960: 322)

Con toda probabilidad, aquí tenemos una alusión a Jerónimo de Ripalda, catequista jesuita del siglo XVI, autor del famoso *Catecismo de la Doctrina Cristiana* (1591); la referencia tendría entonces una función interruptiva del contacto, además de servir para intimar al interlocutor, a través de una imagen expresiva e irónica, a que deje de molestar con su interrogatorio. En ausencia de referencias binacionales que puedan mantener un punto de contacto con el elemento del TO, el enfoque interpretativo-comunicativo¹⁵ parece el más adecuado, mediante soluciones como “Piantala di farmi il terzo grado e dammi due *pesetas*”, “Togliti quell’aria da padre confessore e dammi due *pesetas*” y similares; la segunda opción posiblemente mantenga cierta relación con respecto al ámbito semántico del TO: aunque la eventual alusión al sacerdote español se convertiría en un neutro “padre confessore”, se evocaría la misma idea de paternalismo que subyace al texto fuente mediante una referencia a la esfera religiosa.

4. Conclusiones

Por lo que se refiere a las peculiaridades de la traducción dramática, es opinión consolidada entre los especialistas que:

el traductor literario y el traductor literario-escénico trabajan con perspectivas y finalidades diferentes, ya que el producto de su trabajo difiere de forma considerable, aunque el resultado inicial en tanto traducción de actos de habla debiera ser siempre el mismo. En el primer caso, el texto es esencial en cuanto objeto fuente y meta, pero en el segundo el texto no deja de ser un pretexto en la creación del espectáculo, finalidad última del proceso (Vieites, 2017: 121).

Los elementos no verbales condicionan la traducción teatral, que a menudo se ve afectada por “la cultura, la figura del traductor, el gesto, el escenario, la luz y el sonido, los decorados, la música y el vestuario, sin olvidar las restricciones de corte económico o la aceptación por parte del espectador, cuando no la censura” (Braga Riera, 2011: 62); de ahí la dicotomía entre la dimensión textual y la escénica, con su carácter transitorio y variable, que a su vez marca el deslinde entre “theatre translation” y “drama translation” (Aaltonen, 2000: 4)¹⁶. Esta demarcación, además, ha ocasionado visiones diferentes del traductor dramático, perennemente en vilo entre la imagen de “simple” mediador y la de segundo creador de la obra traducida; la variedad terminológica para referirse a la naturaleza misma del metatexto teatral refleja esta múltiple perspectiva¹⁷.

Claro está que los contornos de esta discriminación se difuminan cuando el diálogo se apoya en mecanismos de humor lingüístico; en este caso, el criterio de la “representabilidad” que define la esencia misma de la traducción teatral (Hurtado Albir, 2019: 67) y que puede ser mitigado por la finalidad de la transposición, en presencia de humor verbal se impone como dominante absoluta, puesto que tanto el lector como el potencial espectador tienen que “reaccionar de modo inmediato a la recepción de la traducción” (69); de lo contrario, se traicionaría el mismo género textual (la comedia) y la finalidad con la que la obra ha sido concebida (provocar la risa en el destinatario). Sin embargo, como hemos visto, hay casos en los que puede haber una bifurcación en el trasvase lingüístico, según se traduzca “el teatro como literatura” o “el teatro como espectáculo” (Merino Álvarez, 1994: 10); es lo que puede pasar en la transposición de elementos culturales, como en la alusión a lugares emblemáticos de una época o de una cultura determinada (véanse las consideraciones en torno al caso de “Los Burgaleses” en la sección 3), pero también en la traducción de algunos mecanismos polisémicos en los que se fundamenta el humor, según el grado de inmediatez de ciertas soluciones con respecto a otras, a veces en detrimento de la fidelidad al texto fuente.

Uno de los factores que afectan la traducción de *Margarita*, según se ha esbozado, es el de la coloquialidad, que obliga a plantearse el problema de su conservación sin ocasionar disfunciones diacrónicas; en definitiva, se trata de elegir un registro medianamente informal que pueda evidenciar el nivel sociolingüístico de ciertos personajes, los indicios diastráticos de su habla, sin incurrir en una modernización excesiva del lenguaje, en su vulgarización o en el uso de regionalismos / dialectalismos que chocarían con la ambientación, sumida en un espacio geográfico concreto¹⁸.

¹⁵ Método que, cabe recordarlo, apunta a la “reexpresión del sentido del texto original conservando la traducción la misma finalidad que el original y produciendo el mismo efecto en el destinatario”, sin traicionar “la función y el género textual” (Hurtado Albir, 2019: 252).

¹⁶ A este propósito, véanse (entre otras) las consideraciones de Zuber-Skerritt (1984: 9) y de Bassnett-McGuire (1993), que se conectan a los estudios llevados a cabo por la semiótica del teatro.

¹⁷ A buen seguro, sobre este tema resultan útiles las observaciones de Braga Riera (2011).

¹⁸ Refleja esta intención, por ejemplo, la traducción de *meterse* por *piazzarsi* (de uso coloquial, aunque no dialectal) en el primer fragmento analizado, o el mantenimiento del uso impropio de tiempos verbales, como en el tercer caso examinado, en el que Flora emplea el imperfecto de indicativo (“¡Pues así que no podía yo vivir como una reina, etc.”) en lugar de formas más correctas, manifestando una negligencia lingüística típica en la conversación informal y espontánea tanto en español como en italiano. Por otro lado, es consabido que en la conversación coloquial a menudo se detecta una “ampliación de valores y usos del imperfecto de indicativo”, que a veces puede vehicular un “sentido más cercano a la realidad” o aumentar “el grado de obligación” o de “implicación del que habla”. En general el uso del indicativo en lugar de modos y tiempos más oportunos “es bastante común en el español coloquial y además se encuentra en algunos clásicos” de la literatura española (Briz, 2010: 59).

Referencias

- Aaltonen, S., *Time-sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon: Multilingual Matters 2000.
- Alás-Brun, M. M., *De la comedia del disparate al teatro del absurdo (1939-1946)*. Barcelona: PPU 1995.
- Ariza Viguera, M., *Enrique Jardiel Poncela en la literatura humorística española*. Madrid: Fragua 1974.
- Arqués, R., y Padoan, A., *Il Grande dizionario di Spagnolo*. Bolonia: Zanichelli 2012.
- Bassnett-McGuire, S., *La traduzione: teorie e pratica*. Milán: Bompiani 1993.
- Braga Riera, J., “¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnum terminológico en el ámbito de la traducción dramática”, *Estudios de Traducción* 1 (2011), 59-72. doi: <https://10.5209/rev ESTR.2011.v1.4>.
- Briz, A., *El español coloquial: situación y uso*. Madrid: Arco Libros 2010.
- Conde Guerri, M. J., “La vanguardia y el teatro de Enrique Jardiel Poncela”, en: Cuevas García, C. (ed.), *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*. Actas del VI Congreso de Literatura Española Contemporánea. Universidad de Málaga (10-13 de noviembre de 1992). Barcelona: Anthropos 1993, 79-97.
- Escudero, C., *Nueva aproximación a la dramaturgia de Jardiel Poncela*. Murcia: Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia 1981.
- Gallud Jardiel, E., *El teatro de Jardiel Poncela: el humor inverosímil*. Madrid: Fundamentos 2011.
- Hurtado Albir, A., *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra 2019.
- Jardiel Poncela, E., *Obras completas*, vol. I. México: AHR 1960.
- Jardiel Poncela, E., *Eloísa está debajo de un almendro. Las cinco advertencias de Satanás*, en: Conde Guerri, M. J. (ed.). Barcelona: Espasa Libros 2011.
- Liverani, E., y Carmignani, I., “Los culturemas en las traducciones literarias del español al italiano”, en: Liverani, E. (ed.), *Contributi di lingua e traduzione spagnola*. Trento: Tangram 2010, 111-131.
- Merino Álvarez, R., *Traducción, tradición y manipulación. Teatro inglés en España 1950-1990*. León: Universidad de León-Universidad del País Vasco 1994.
- Molina, L., *El otoño del pingüino. Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I 2006.
- Paco, M. de, “Los inicios teatrales de Jardiel: humor y renovación”, en: Cuevas García, C. (ed.), *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*. Actas del VI Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga (10-13 de noviembre de 1992). Barcelona: Anthropos 1993, 99-118.
- Paratore, C., “Meccanismi dell’umorismo verbale in *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* di E. Jardiel Poncela: i giochi di parole”, *Lingue e Linguaggi* 26 (2018), 307-325. doi: <https://10.1285/i22390359v26p307>.
- Paratore, C., “Hacia una traducción italiana de *Los ladrones somos gente honrada* (1941) de Enrique Jardiel Poncela”, en: Marcello, E. (ed.), “*Voy acomodando las palabras castellanas con las italianas...*” *Estudios de traducción*. Roma: Nova Delphi 2019, 91-106.
- Ricci, C., *El espacio urbano en la narrativa del Madrid de la Edad de Plata (1900-1938)*. Madrid: CSIC 2009.
- Sánchez Castro, M., *El humor en los autores de la “otra generación del 27”. Análisis lingüístico contrastivo: Jardiel Poncela, Mihura, López Rubio y Neville*. Fráncfort del Meno: Peter Lang 2006.
- Vieites, M., “Teatro y traducción. Por un giro escénico”, *Trans. Revista de Traductología* 21 (2017), 109-128.
- Vilches de Frutos, M. F., y Dougherty, D., *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*. Madrid: Fundamentos 1997.
- Zuber-Skerritt, O., *Page to Stage. Theatre as Translation*. Ámsterdam/Atlanta: Rodopi 1984.